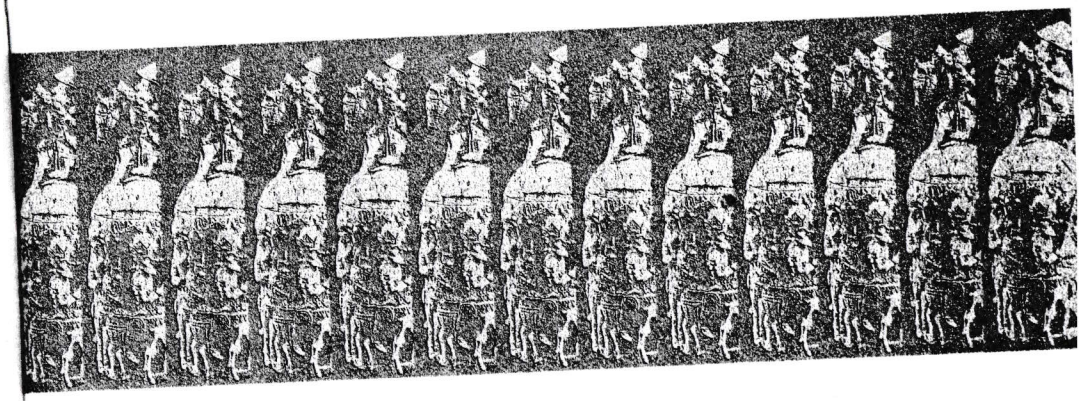
A ORALITURA DA MEMÓRIA



Leda Maria Martins

1

Corpo, lugar da memória

Olê Angola!
Essa gunga vai girar
Correr mundo
Ô correr mar!

De repente, numa rua qualquer de uma cidade das Minas Gerais, o barulho colorido do domingo – buzinas de carros, aparelhos de sons, conversas aos pés dos portões – é vazado pelo rufar dos tambores congos, e o território urbano matizado pelo cortejo dos Congados. À frente, o bailado guerreiro e ligeirinho de Congos, Marujos, Catopês coreografam os espaços e abrem os caminhos. Logo depois os Moçambiques, com a dança trêmula do corpo e dos pés, vincados na terra, seguindo o fraseado toante e forte de seus grandes tambores. Atrás das espadas cruzadas pelos guardiões das coroas, seguem, serenos e belos, os reis e seu séquito. As coroas de latão e de contas-de-lágrimas pousam majestosas nas figuras imperiais negras. Perplexa, a rua inunda-se de movimento. Os devotos beijam as bandeiras-de-guia, onde se desenham os santos padroeiros; os curiosos miram extasiados, enquanto fogos-de-artifício retumbam na algazarra festiva do canto e da dança que trepidam e vazam o dia. Um tempo ancestral, numinoso, atravessa o cotidiano e irriga o asfalto da modernidade. Já longe o cortejo, ainda se ouvem o rufo longínquo de seus tambores e tamborins e os ecos dos cantos, antecipando o retorno do que já é reminiscência:

Se a morte não me matar
Tamborim.
Se a terra não me comer
Tamborim.
Ai, ai, ai, tamborim
Para o ano eu voltarei
Tamborim.

Elegi como foco deste texto uma das variadas expressões culturais brasileiras que, via performance, desenham o circuito atlântico, da África às Américas: os *Reinados*, popularmente conhecidos como *Congados*. Como afirma Joseph Roach (1995, p. 50), a África imprime suas marcas e traços históricos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, em inúmeros processos, transcriam e performam sua presença nas Américas. Dentre outras formas de expressão, as performances rituais, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação e de conhecimento. Nesse âmbito, cerimônias e festejos religiosos, por exemplo, além de seu conteúdo sagrado, manifestam e instituem valores estéticos e filosóficos, quer em sua estrutura, quer nos modos de enunciação que caracterizam sua performance, pois o ato performático ritual não apenas alude ao universo semântico da ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação. Nesse sentido, Connerton (1989, p. 54) afirma que o ritual "... não é apenas um modo alternativo de expressão de certas crenças, mas certas coisas só podem ser expressas pelo ritual". Interessa-me, pois, nesta reflexão improvisar, no sentido musical do termo, sobre as performances do tempo e da memória, na partitura dos Congados.

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. Na formação e constituição da paisagem cultural brasileira, podemos observar variados processos constitutivos derivados dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus e indígenas. Desses processos de cruzamentos transnacionais e multiétnicos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sígnico, interações e intersecções, utilizo-me do termo *encruzilhada* como uma noção teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem (Martins, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de

interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados.

Na concepção filosófica nagô/yorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo freqüentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. (Thompson, 1984; Martins, 1997)

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, na qual se processam e da qual derivam vias diversas de elaborações expressivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica contemporânea, podem ser pensadas como indicativas de alguns dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos, intertextuais e interculturais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos (Martins, 1997, p. 25-26).

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazista retece os ritmos seculares, transcriando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, européias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam.

Esse dialogismo tem sido designado, geralmente, por sincretismo, termo que traduz com freqüência certa fusão de código distintos,

em manifestações religiosas e/ou seculares, reduzindo, a meu ver, as possibilidades de apreensão de outros processos constitutivos, derivados dos cruzamentos simbólicos. Sérgio Ferreti enumera vários sentidos e usos do termo sincretismo, dentre eles os que, semanticamente, remetem a fusão, mistura, paralelismo, justaposição, convergência e adaptação, englobando-os em grupos semânticos:

> Dezenas de palavras podem portanto ser usadas como exemplos ou como esclarecedoras de sentidos ou de significados do sincretismo. Embora não haja sinônimos perfeitos, podemos agrupá-los, destacando os principais, englobando outros a ele relacionados. Temos assim três variantes que abrangem alguns dos significados principais do conceito de sincretismo, que necessitam evidentemente ser especificados. Partindo de um caso zero e hipotético de não-sincretismo, teremos então:
>
> 0 – separação, não-sincretismo (hipotético),
> 1 – mistura, junção, ou fusão,
> 2 – paralelismo ou justaposição
> 3 – convergência ou adaptação.
> (Ferreti, 1995, p. 90-91).

Podemos depreender, assim, que o termo sincretismo tem sido utilizado como uma noção genérica, abrigando resoluções e processos constitutivos às vezes díspares. Sem desejar alçar-me a especialista de tão complexa questão, mas reconhecendo as inúmeras diferenças de efetivação das reeleborações sígnicas e cognigtivas derivadas dos cruzamentos das culturas e dos saberes, opto por empregar o termo sincretismo somente como um efeito de fusão de diversas formas, linguagens e sistemas, simbólicos e expressivos, distintos em sua origem mas aglutinados em novas molduras, entrelaces e modos de cognição. A religião umbandista, por exemplo, seria exemplar desse registro sincrético, fundindo, no seu tecido cognitivo e cosmogônico, os sistemas religiosos nagô, banto, católico, tupi-guarani, kardecista, todos amalgamados numa mistura singular *sui generis*.

Dentre as várias outras possibilidades de apreensão e designação dos efeitos de cruzamentos culturais, que não se instalam ou se esgotam pela via sincrética, podemos também vislumbrar: *um processo de justaposição analógica*, de ressonâncias metafóricas periféricas, e *um processo de deslocamento contíguo*. Nenhum desses processos realiza-se pela exclusividade, mas, sim, por sua predominância. O processo analógico opera-se pela convivência parelha de códigos e

sistemas em si distintos que convivem simultaneamente em um registro terceiro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja, no processo de metamorfose, o ofuscamento total de sua individualidade originária. Aqui os sistemas encostam-se por meio de um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente. No Candomblé, por exemplo, permanece visível a justaposição de duas cosmologias e de dois códigos religiosos distintos, o nagô (africano-iorubá) e o católico (cristão-ocidental). Ali, a justaposição sígnica, articulada por uma analogia alusiva, engendra um jogo ritualístico estratégico de dupla significância: ao lado do nome cristão e dos ícones católicos (como, por exemplo, N. S. da Conceição, Santa Bárbara, São Jorge, São Lázaro, Jesus Cristo), as divindades iorubás (Iemanjá, Iansã, Ogun, Omulu, Oxalá) mantêm seus nomes próprios, atributos sagrados e fundamentos conceituais originários. Nos territórios do sagrado inscritos no Candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e se atravessam, mas não se fundem ou se perdem uma na outra. Munis Sodré enfatiza esse jogo duplo significante de formação e fundação dos rituais religiosos afro-brasileiros ao afirmar que, desde a época da escravidão, nos espaços considerados "inofensivos" pelo sistema escravocrata, "os negros reviviam clandestinamente os [seus] ritos, cultuavam os deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário", numa estratégia "de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica" (1983, p. 124). No processo de contigüidade, por outro lado, não se vislumbrariam, como predominantes, as operações de analogia ou de fusão sistêmica, mas, sim, um deslocamento sígnico contíguo que possibilitaria traduzir, no caso dos Reinados negros, por exemplo, a devoção de determinados santos católicos por meio de uma *gnosis* ritual acentuadamente africana em sua concepção, estrutura, valores, e na própria visão de mundo que as criam e re-apresentam.

Os Reinados ou Congados são um sistema religioso que se institui no âmbito da religião católica, veiculados por cerimônias festivas e por celebrações que gravitam em torno de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados *guardas*, e a instauração de um império negro, no âmbito do

qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos cerimoniais e cênicos criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros históricos mapeiam sua existência desde o século XVII, em Recife, e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, vinculando-os, posteriormente, em particular às Irmandades dos Pretos.

Em sua estrutura, os festejos dos Congados são ritos de aflição e religação fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica; um *teatro do sagrado*, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual, concebido por Turner (1982, p. 109) como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal carregam consigo valores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias que, continuamente, refazem os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, "no qual um nível da realidade – o do cotidiano – é substituído por um outro nível mais intenso, simbólico e expressivo" (Cole apud Soyinka,1996, p. 346).

Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que relata a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas:

> Antigamente, minha falecida mãe, que Deus a tenha, contava pra nós estórias de santo. Ela contava uma lenda que na época dos escravos aconteceu de verdade. Uma vez Nossa Senhora do Rosário apareceu para os escravos, era na época da escravidão. Um escravo mandou o seu filho ir à mina d'água que ficava perto do mar, buscar água. Quando o menino chegou na mina ele viu uma luz muito forte no mar. Ele olhou, olhou e parou pra olhar bem. Ele sentiu que era uma moça com uma criança no colo que estava dentro do mar. Ele voltou correndo, chamou pelo pai, e disse na língua deles que tinha uma senhora no mar, se afogando com uma criança no colo. O pai dele não acreditou nele e foi lá verificar. Ele lá chegando, avistou a senhora no mar, a coroa dela brilhava demais, parecia uma luz muito forte. Então aquele escravo foi na fazenda do sinhô e comunicou o sinhô. O sinhô não acreditou nele e mandou dar chibatada nele. Aí ele falou: pode batê, sinhô, pode me dar chibatada, mas a virgem tá afogano no mar. O sinhô então preparou uma romaria só de gente branca pra ir retirar a santa do mar. Quando lá chegaram e viram a santa se afogano, começaram a rezar e cantar em voz alta pra

> santa. Conseguiu tirar ela do mar e levar ela pra fazenda, fez um altar e colocou ali a santa. Depois da reza foram dormir. No outro dia ele procurou pela santa e a santa não estava. Achou que os escravo tinha roubado a santa e mandou bater nos escravo. Quando os escravo, chorando, disse que não era eles, ele voltou ao mar e viu que a santa já estava quase se afogando. De novo levou pro altar e ela voltou a fugir. Quando viu que ela não queria aceitar eles, deixou os escravo tentar.
>
> Os escravo se reuniram e fizeram tambores, forrado com folha de inhame. Eles pegaram a madeira cortaram redondo, trançaram com embira de banana, foram no brejo e pegaram folha de inhame pra cobrir os tambor. Primeiro foi a guarda do Congo, enfeitou-se bem e foi dançar pra ela, mas ela não saiu da água. Ela achou muito bonito mas ela não saiu. Então os escravo mais velho ajuntou todos os escravo, velho e novo, preparou uma guarda de Moçambique e foi dançar pra ela. Era a mesma gente, as caixa eram as mesma, mas o canto e a dança era diferente. Quando eles dançaram pra ela, no jeito diferente que tem o Moçambique de dançar, ela olhou muito pra eles. Eles foram entrando no mar, cantando pra ela, levando o bastão perto dela. Eles cantavam pra ela assim:
>
> Ô, vem, Mariá
> Já com Deus,
> Vem, Mariá!
>
> E foram chegando, foram chegando com o bastão perto dela, assim, e ela segurou no bastão; quando ela segurou no bastão, eles cantaram pra ela:
>
> Ó, vamos Mariá!
> Já com Deus
> Vamos, Maria!
>
> Ela segurando naquele bastão, eles conseguiram puxar ela pra fora do mar, forraram então um dos tambor com um pano branco que eles carregava no ombro e ela sentou em cima daquele tambor, em cima do tambor Nossa Senhora do Rosário está sentada. E ela ficou sendo a padroeira de toda a raça negra, a nossa sinhá, a nossa mãe. E a água indo pra lá e eles vindo pra cá. Por isso Moçambique é o dono de coroa, porque tirou Nossa Senhora do mar e sentou ela nos seus tambor. E eles carregaram ela devagarim, devagarim, cantando:
>
> Olê, vamo devagá
> Olê, vamo devagá
> Moçambique não pode corrê
> Moçambique não pode corrê
> Olê, vamo devagá.[1]

Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico se hibridizam com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e seus descendentes brasileiros. Os protagonistas do evento são muitos, dependendo da região e das comunidades. As festividades rituais apresentam uma complexa estrutura, incluindo: novenas, levantamento de mastros, cortejos, danças dramáticas, banquetes, embaixadas, cumprimento de promessas, sob a batuta dos reis negros, os reis Congos. Em Minas Gerais, a diversidade de guardas[2] engloba, dentre outros, Congos, Moçambiques, Marujos, Catopês, Candombes, Vilões e Caboclos.

Dentre todas, duas guardas, no entanto, destacam-se: o Congo e o Moçambique. Ambos se vestem de calças e camisas brancas. Os Congos, entretanto, além dos saiotes, geralmente de cor rosa ou azul, usam vistosos capacetes ornamentados por flores, espelhos e fitas coloridas. Movimentam-se em duas alas, no meio das quais postam-se os capitães (os solistas), e performam coreografias de movimentos rápidos e saltitantes, às vezes de encenação bélica e de ritmo acelerado. Cantam nos ritmos grave e dobrado e representam a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos. Um dos seus cantos traduz esse espírito guerreiro:

> Essa gunga é que não bambeia
> Essa gunga é que não bambeia
> Ô, que não bambeia
> Ô, que não bambeia!

Já o Moçambique, senhor das coroas, recobre-se, geralmente, de saiotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, *gungas* (guizos) nos tornozelos e utilizam tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros nunca se afastam muito da terra e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se, acentuadamente, nos ombros meio curvados, no torso e nos pés. O terno de Moçambique é o guardião das majestades, o que representa o poder espiritual maior e a força telúrica dos antepassados, que emanam dos tambores sagrados e

guiam o rito comunitário. Seus cantares acentuam, na enunciação lírica e rítmica, a pulsação lenta de seus movimentos:

> Moçambiqueiro
> É hora de viajar
> Ô céu, ô terra, ô ar
> Moçambiqueiro na beira do mar!

Todos os congadeiros trazem, além do terço, o rosário de contas negras cruzado no peito, seu signo identificatório mais visualmente característico.

Durante as celebrações, os reis e as rainhas são os líderes máximos do cerimonial, numa estrutura de poder embasada em funções hierárquicas rígidas, na qual o Rei Congo e a Rainha Conga são as majestades mais importantes e portam as coroas mais veneradas. Com exceção dos reis festeiros, substituídos a cada ano, as demais majestades são vitalícias e, em geral, pertencem a linhagens tradicionais do próprio Reino. Os reis representam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês; os reis congos, no entanto, simbolizam também as nações africanas e essa ascendência é traduzida pelo papel ímpar que desempenham nos rituais litúrgicos e pelo poder com o qual são investidos. Assim, segundo um dos mestres congadeiros, Capitão João Lopes, "...outros reis e rainhas podem até ser brancos, mas os reis congos devem ser negros." (In: MARTINS, 1997, p. 17). D. Leonor Galdino, rainha conga da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Minas Gerais, resume assim essa função: "A coroa representa poder. Majestade! Autoridade! Com a coroa na cabeça eu sou a autoridade máxima." (In: MARTINS, 1997, p. 61) Essa recriação dos vestígios e reminiscências de uma ancestral organização social remete-nos ao papel e função do poder real nas sociedades africanas transplantadas para as Américas, nas quais os reis, em sua suprema autoridade, representavam, segundo Thompson (1984, p. 109), " o elo maior de mediação entre o povo, os ancestrais e as divindades".

Os estandartes das guardas, os mastros, o cruzeiro no adro das capelas e igrejas do Rosário, os candombes, o rosário, as coroas e paramentos, dentre outros, são elementos sagrados no código ritual litúrgico, investidos da força e energia que asseguram o cumprimento dos ritos. Assim, no Moçambique o bastão é o símbolo maior

de comando dos principais capitães e no Congo o tamboril e/ou a espada cumprem a mesma função.

Todas as variantes da lenda, nas mais diversas regiões brasileiras, permitem sublinhar o núcleo comum narrado, através do qual se processa essa reengenharia de saberes e poderes na estrutura dos Reinados negros. Há, basicamente, nessas narrações, três elementos que insistem na rede de enunciação e na construção do seu enunciado: 1º) a descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravo; 2º) a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, capitaneada pelos tambores; 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico.

Os dois elementos iniciais instituem o primeiro movimento da narrativa mítica, do interior para o exterior, centrífugo, que coloca em oposição brancos opressores e negros oprimidos, a escravidão e a luta pela liberdade, o olhar branco que coisifica o sujeito negro e o negro como agente de sua "rehumanização". Ao retirar a santa das águas, imprimindo-lhe movimento, o negro escravo performa um ato de repossessão, invertendo, no contexto da hagiologia religiosa, as posições de poder entre brancos e negros. A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* sagrado, agencia os cantares e a dança, que metonimicamente se projetam como ícones e símbolos na complexa rede de relações sígnicas, invertendo na letra do mito o alfabeto do sagrado, prefigurando uma subversão da ordem, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem alterna que como um estilo e um estilete grafa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, que interagem na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como um palimpsesto, as divindades africanas:

> Segundo a orientação da Igreja, o mito de Nossa Senhora do Rosário manteria sua consistência enquanto a divindade permanecesse fora do alcance humano. (...) O mito católico se alimentava dessa presença e ausência da divindade, fazendo delas o estatuto que não poderia ser rompido: a Santa visitava os homens mas em seguida distanciava-se deles.
>
> Os negros, através dos cantos do Candombe, do Moçambique e do Congo, retiraram a Santa do mar e a fixaram numa gruta ou

> capela. Ao trazer a divindade para perto do homem, cumpriram o estatuto do mito católico, esvaziando-o em sua tensão primordial. Isso permitiu que sobre os vestígios do culto católico se reinaugurasse o mundo das Grandes-Mães ctônicas, a Mãe Terra vinda de uma África violada. (Gomes e Pereira, 1988, p. 101-102)

Numa perspectiva que transcende o contexto simbólico-religioso, esse ato de deslocamento e repossessão induz à possibilidade de reversibilidade e transformação das relações de poder do contexto histórico-social adverso. Cresce, portanto, em significância o fato de as narrativas realçarem o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-se às divergências e rivalidades étnicas e lingüísticas. O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, em metamorfoses emblemáticas e reminiscentes, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica, quanto na enunciação dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento. Conforme nos relembra Moraes, ao descrever o cortejo e séquito de reis negros em 1748:

> (...) o campo de São Domingos, nas proximidades da capela, opulentava-se de um espetáculo variado e estranho em que Moçambiques, Cabundás, Benguelas, Rebolos, Congos, Cassanges, Minas, a pluralidade finalmente dos representantes de nações d'África, escravos no Brasil, exibiam-se autênticos, cada qual com seu característico diferencial, seu tipo próprio, sua estética privativa.
>
> Homens, mulheres e crianças, em largo regozijo da liberdade de um dia, esqueciam por instantes as palmeiras de sua terra, os fetiches de seu país, aguardando a coroação do soberano. (Moraes, 1979, p. 226)

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão.

Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder

que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas aí imbricadas. As guardas de Congo abrem os cortejos e limpam os caminhos, como uma força guerreira de vanguarda. O Moçambique, alçado como líder dos ritos sagrados e guardião das coroas que representam as nações africanas e a Senhora do Rosário, conduz reis e rainhas. O timbre de seus tambores representaria, numa relação especular engendrada pela fábula, a voz mais genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória de África. Dono das coroas e guardião dos mistérios, o Moçambique é a força telúrica e também guerreira que gerencia o *continuum* africano, reorganizando as relações de poder, nem sempre amistosas, entre os povos negros dispersos pela Diáspora. Estabelecem-se, portanto, na estrutura paralela de relações espaciais dos Reinados negros, novas hierarquias fundadoras do microssistema social, que operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros. Assim, como ressoam nos cantares, o Congo "é o que não bambeia', mas Moçambique é o "dono de coroa".

Nas narrativas há um evidente jogo sígnico entre olhar e ver, querer e poder, submissão e resistência, passividade e transgressão, transparência e ocultamento. Na fabulação do narrado os sintagmas ver, poder, resistir, insistir e lutar são atributos do negro em oposição ao branco que olha, quer, agride e é vencido. O branco olha a imagem, mas é o negro que a vê. O branco quer entronizar a santa, mas ela se senta nos tambores negros. Fazendo-se agente de ações afirmativas que transgridem a ordem do sistema opressor, o negro esvazia, de modo indireto, a superposição do atributo passivo da divindade, reinvestindo-a de seu sentido primevo, o da luta e do combate. No âmbito de sua simbologia, o discurso narrado pela tradição e performado pela transmissão movimenta o código das aparências, não apenas na transgressão do sistema simbólico dominante, mas também na inscrição de uma perspectiva de mudança nas posições do negro na ordem social e política.

A fábula nos revela a oposição entre o *não* do escravocrata repelido pelo *sim* do escravo, a insistência do último, tanto no tecido da dicção retórica de afirmação étnica, como no agenciamento e na busca de meios para objetivos comuns. Assim, os escravos fabricam seus próprios tambores, usando recursos de que dispõem, folhas e troncos, e utilizam as contas-de-lágrimas, no lugar dos opelês, reinstaurando, por meio de um processo de substituição, seus elementos

instrumentais originários. Importa assinalar que, em África, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, opelês e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes e significantes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que escrevem o sujeito. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, " a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo memória." (ROBERTS, 1996, p. 86) Toda a história de asserção dos Congados, em particular, e das culturas negras em geral, parece nos revelar a emergência desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as lacunas. Conforme Roach, "na vida de uma comunidade, o processo de substituição [surrogation] não começa ou termina, mas continua quando vazios reais ou imaginados ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pela perda, na morte ou em outras formas de ausência, (...) os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias." (1996, p. 2) Esses processos de reterritorialização e de ressemantização prefiguram as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras agregações negras contra o sistema escravocrata. Como nos revela o aforismo popular, "as contas do meu rosário, são balas de artilharia."

Na descrição dos festejos ocorridos no Rio de Janeiro, em 1748, Moraes acentua, em várias passagens, o poder agenciador que o soberano negro instituía:

> (...) os negros das fazendas dos jesuítas, os escravos das casas fidalgas, alcançando por isso consentimento, avultavam aos bandos, no campo de São Domingos, em alegre algazarra, postando-se nas imediações do amplo quadrado, aos rufos das caixas de guerra batidas ao longe. (...) E os pandeiros, os tambores, as macumbas, os canzás, as marimbas, precedendo a multidão, anunciavam estrugindo a entrada triunfal dos *Congos* nos festejos profanos da coroação de um Rei negro. (1979, p. 228)

A instituição desse poder paralelo, que ainda hoje atravessa a vida cotidiana de muitas comunidades negras, contribuía no passado

para a reunião de escravos de diferentes nações e etnias, muitas delas inimigas seculares em África, nas gigantescas batalhas através das quais os negros foram muito mais agentes na derrocada do sistema escravista do que a história oficial nos dá notícia. Os textos, afinal, "podem obscurecer o que a performance tende a revelar: a memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas, e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa co-criação."(ROACH, 1995, p. 61) Um canto da guarda de Congo traduz, minimalística e substantivamente, não apenas essa reminiscência, mas o sentido de valor colado à coroa dos reis, símbolo de uma autoridade que descentra, em vários níveis, o poder institucional hegemônico:

Lá na rua de baixo
Lá no fundo da horta
A polícia me prende
Sá rainha me solta!

O texto da fábula matriz rege, pois, toda a liturgia dos rituais do Reinado, em cuja representação o congadeiro vivencia, de modo singular, sua identidade rizomática. Através da representação simbólica, são estabelecidos canais de negociação entre arquivos culturais distintos, africanos e europeus, metonímias de *arkhés* também diversas. A dicção dos Congados insemina o texto cristão, mas não o exaure ou esvazia, pois o congadeiro, em geral, se reconhece como católico e se define como devoto de São Benedito, Santa Efigênia, N. S. das Mercês e, em particular, de N. S. do Rosário. Essa devoção às divindades católicas, e, simultaneamente, à tradição ritual e cosmovisão legadas pelos africanos, traduz-se numa engenhosa maneira de coreografar certos modos possíveis de vivência do sagrado, de apreensão e interpretação do real. Na narrativa mitopoética, nos cantares, gestos, danças e em todas as derivações litúrgicas do cerimonial do Reinado, o congadeiro canta a divindade católica e, com ela, as nanãs das águas africanas, Zâmbi, o supremo Deus banto, os antepassados e toda a sofisticada *gnosis* africana, resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de forma animística, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica. E é como efeito dessa complexa arquitetura de cruzamentos que, africanamente,

o congadeiro celebra Nossa Senhora do Rosário, iconizada, no Reinado, como sua maior orixá:

Moçambiqueiro
Na beira do mar
Saravá Nossa Senhora
Ô coroa!

2

O tempo espiralar

Ma'kwenda! Ma'kwisa!
Aquilo que se passa no agora
Retornará depois!
Provérbio nicongo

A mãe que nos teve
é nossa filha.
Cria nossos filhos
nos ensina
o ponto certo no doce.
Edimilson de Almeida Pereira

Como sublinhamos nas páginas anteriores, a narrativa de origem dos Congados revela-se um texto exemplar mitopoético, em cujo enunciado se funda o enredo da epopéia negra. A retirada da santa das águas é o *leitmotif* estruturante de um deslocamento basilar: a ação em si desloca-se da divindade para o humano, agente de um gesto mediático que religa o divino e o humano, princípios de uma complementaridade fenomenológica que a ambos envolve no âmbito do sagrado, reinstaurando em terras americanas a *arkhé* africana em variados matizes. Na fábula, portanto, a potência do narrado configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus* cultural, subverte a relação dominador/dominado e insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana.

O ato ritual que ao narrado indiretamente nos remete cria uma sintaxe singular, a da performance, na qual a nova ordem se encena, é veiculada e rizomaticamente se dissemina. Pela performance, o negro apropria-se espacialmente de territórios geográficos simbólicos,

semantizando a cartografia brasileira com os significantes estéticos, religiosos, expressivos, filosóficos e cognitivos africanos. Enquanto a narrativa fabular, em seus elementos de economia textual, enuncia e institui o rito de passagem e as metamorfoses que ali se agenciam, a performance festiva dos Reinados liminarmente cria na tessitura teatralizada uma sintaxe litúrgica que pluraliza o trânsito e a dimensão das travessias. Na enunciação performática, em sua moldura cênica, o narrado transmuta-se no dramatizado e o tema do deslocamento mascara-se em várias faces: a travessia da África às Américas, a substituição da morte (escravidão, silêncio, imobilidade) pela vida (liberdade, resistência, voz e movimento).

No âmbito da performance, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos –, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner (1982, p. 82), "...como um 'modelo para' o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um 'modelo de' pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes." Nesse sentido, os ritos dos Congados restauram terapeuticamente o indivíduo e sua comunidade e se tornam instrumentos por meio dos quais a cultura fermenta o contexto social com o qual interage, na medida em que "ao ser influenciada e simultaneamente influenciar o seu ambiente (...) a cultura atua no contexto da ampla e complexa história da sociedade (...) E quando consideramos as formas artísticas do ponto de vista das estratégias de sobrevivência, as suas dinâmicas de interação com a sociedade tornam-se, esteticamente, mais desafiadoras e completas. Descobrimos, por exemplo, que sob certas circunstâncias algumas formas artísticas se metamorfoseiam em outras, simplesmente para garantir a sobrevivência das formas ameaçadas" (Soyinka, 1996, p. 342).

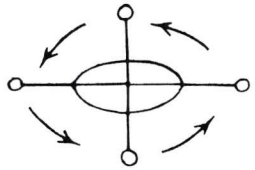
Esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e de reterritorialização de uma complexa pletora

de conhecimentos. No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares ocupam um lugar ímpar como veículos de transmissão de um dos mais relevantes aspectos da visão de mundo africana, a *ancestralidade*, que, como sítio de significância, "constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa..." (Padilha, 1995, p. 10) A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Segundo Ngugi wa Thiong'o, na cosmovisão africana,

> (...) nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendraremos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (1997, p. 138-139)

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Fu-Kiau Bunseki (1994, p. 33), nas sociedades nicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. O aforisma kicongo, *"Ma'kwenda! Ma'kwisa!*, o que se passa agora, retornará depois", traduz com sabor a idéia de que "o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento."

Essa mesma idéia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, transcriada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, o cosmograma *yowa*, signo do cosmos e da continuidade da vida, reproduzido e traduzido por Thompson:



> A linha horizontal divide a montanha do mundo dos vivos de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como "terra" (ntoto). A montanha dos mortos é chamada "barro branco" (mpemba). A metade inferior do cosmograma congo era também chamada calunga, referindo-se, literalmente, ao mundo dos mortos como completo (lunga) em si mesmo e a completude que advém para a pessoa que compreende as vias e poderes de ambas as instâncias. (...) Os quatro discos nas extremidades da cruz representam os quatro momentos do sol, e a circunferência da cruz a certeza da reencarnação... (1984, p. 109)

Esse sistema de pensamento configura o sujeito como uma sinédoque do cosmos; um dos anéis de um dínamo temporal curvilíneo que produz um movimento simultaneamente retrospectivo e prospectivo, vertical e horizontal, circunscrevendo ainda no mesmo âmbito o tempo e o espaço como imagens reciprocamente espelhadas. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados pela força (axé) dos candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral. Na performance ritual, o congadeiro, simultaneamente, espelha-se nos rastros vincados pelos antepassados, reificando-os, mas deles também se distancia, imprimindo, como na improvisação melódica, seus próprios tons e pegadas. Nos rituais, "cada repetição é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca é

totalmente nova." (Drewal, 1992, p. 2) Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a idéia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, neste sentido, significa repetir, transcriando, revisando. Segundo Roach, "o termo performance pode ser mais precisamente delineado pelo que Richard Schechner denomina de 'restauração da ação'(*restoration of behavior*). A ação restaurada (*restored behavior*)...é aquilo que pode ser repetido, ensaiado, e recriado. A persistência da memória coletiva através de uma ação restaurada... representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória – conhecimento corporal, hábito, costume."(1995, p. 46-47) A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; ou, como argumenta Connerton (1989), por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, práticas performáticas, cerimônias de celebração e rituais – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural.

Na genealogia performática dos Congados, a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o

parentesco entre os vivos, os ancestres e os que ainda vão nascer. Para Zumthor, "a palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal; ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes." (1993, p. 244). Força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se linguagem "porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito" (Santos, 1988, p. 49). Por isso não prescinde da música, da dança, do ritmo, das cores, do *gestus* performático e da adequação para a sua realização. Segundo ainda Zunthor (122), a "transmissão de boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva."(p. 222) Nos Congados a adequação do *gestus* e do canto é fundamental: há cantos específicos para caminhadas, levantamento de mastros, saudações, evocações, cruzamentos, passagens de portas e interseções. Em cada situação, o solista deve saber o cântico apropriado para o lugar e a situação, pois a eficácia da palavra e seu poder de realização gestual dependem da propriedade de sua execução. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade.

Para o congadeiro, esse saber institui-se também espacialmente. Espaço visitado é sítio consagrado. Os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados e trilham novas estradas. As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Assim, "percorrer caminhos trilhados pelos ancestrais é reviver a força de comunicação com o mundo visível, é participar do mistério dos que já se foram. Espaço visitado e tempo vivido são fontes de renascimento, de retorno à Unidade, desde que os antepassados deixaram a herança do experimentado" (Gomes & Pereira, 1988, p. 159).

Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Nesta, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em

outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralar, curvilínea, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas. Essa temporalidade enunciativa não concebe o presente como "presente do próprio ser que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais" (Benveniste, 1989, p. 85-86). Pelo contrário. O corpo em performance, nos Congados, é o lugar do que curvilineamente *ainda* e *já* é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesania, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reencorpada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei "oralitura", matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de *litura*, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 1997, p. 21).

Ao utilizar-me do termo oralitura, importa-me distingui-lo de um seu correlato, a oratura. A crítica usa o termo oratura para referir-se, em geral, às tradições orais, clássicas e/ou contemporâneas, que marcam de modo particular a textualidade verbal, em particular, a africana. Segundo Jones (1992, p. 2), " apesar de muitas línguas nativas africanas serem ainda usadas para a comunicação oral, muitas delas têm sido utilizadas, há séculos, como meios de composição verbal e transmissão artística oral, atualmente

formalizados pelo termo 'oratura'." Schipper (1989), assim como outros críticos, refere-se, ainda, à utilização dos procedimentos da retórica oral na literatura escrita e dramática de muitos escritores africanos. Thiong'o (1997, p. 23) imprime ao termo algumas nuances, referindo-se à oratura como o amplo repertório das "artes orais" e "suas consecutivas performances" (1997, p. 133).

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição lingüística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. Numa das línguas banto, da mesma raiz verbal (*tanga*) derivam os verbos escrever e dançar, o que nos ajuda a pensar que, afinal, é possível que não existam culturas ágrafas, pois segundo também Nora (1996), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas.

Na oralitura dos Congados, o corpo é um texto que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, lugar e veículo da memória. O corpo, " como superfície e interior, continente e conteúdo, é um lugar de transferência, ... um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro." (Roberts, 1996, p. 86) Os Congados nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude. Nas genealogias de sua performance, os congadeiros irrigam os pergaminhos da História e nos restituem um sujeito que, clivado de memória, cartografa, com seu corpo arlequinado, os muitos matizes da cultura brasileira.

Notas

[1] D. Alzira Germana Martins. Rainha de N. S. das Mercês da Irmandade de N. S. do Rosário, Jatobá, Belo Horizonte, Minas Gerais. Entrevista realizada em 03.04.96. In: MARTINS, 1997, p. 46. Várias outras versões da narrativa, assim como um mais detalhado estudo dos Congados, podem ser encontradas no meu livro: MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*, o reinado do rosário no Jatobá. São Paulo/Belo Horizonte: Editora Perspectiva e Mazza Edições, 1997.

[2] No léxico próprio dos congadeiros, o termo *guarda* ou *terno* designa um grupo específico de dançantes com suas vestes, funções litúrgicas e características próprias.

Referências bibliográficas*

* Todas as traduções para o português das citações publicadas em línguas estrangeiras são de minha inteira responsabilidade.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Eduardo Guimarães et alii. São Paulo: Pontes, 1989, v.II.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1989.

DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba ritual, performers, play, agency*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FERRETI, Sérgio F. *Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas*. São Paulo: EDUSP, São Luiz: FAPEMA, 1995.

FU – KIAU, K. K. Bunseki. Ntanga- Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE Joseph K.(ed). *Time in the black experience*. Westport and London: Greenwood Press,1994.

JONES, Eldred D. (ed.). *Orature in African literature today*. Trenton: Africa World Press, 1992. (African Literature Today, v. 18)

GOMES, Núbia Pereira de A. & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: MEC/EDUFJF, 1988.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MORAES FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo: Ed. Itatiaia/EDUSP, 1979.

NORA, Pierre. Between memory and history: *Les lieux de mémoire*. In: FABRE, Genevieve and O'MEALLY, Robert (edts). *History and memory in African – American culture*. New York and Oxford: Oxford University Press,1994.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do Séc. XX*. Niterói: EDUFF, 1995.